

**ŁUKASZ MATUSZYK**

UNIwersytet Śląski w Katowicach

FENOMENOLOGICZNE CIAŁO LIBERATURY

W pracy zostanie zadane pytanie o kwestię fenomenologicznie pojętej cielesności dzieła liberackiego. Na pierwszą część będą się składać rozważania dotyczące problemu ciała podjęte na podstawie głównie poglądów niemieckiego fenomenologa Edmunda Husserla (1859–1938) i fenomenologicznej filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego (1908–1961). W drugiej części zostanie w skrócie przedstawiona koncepcja liberatury, czyli tzw. literatury totalnej. Sekcje trzecia i czwarta będą dotyczyły dwóch rodzajów „ciała” liberatury oraz podobieństwa między fenomenologicznie ujętym ciałem a utworem liberackim i jego cielesnością.

1. Ciało w fenomenologii

Nie sposób, jak się wydaje, sprzeciwić się dość oczywistemu stwierdzeniu, że nasze własne ciało stanowi dla nas inny byt niż jakikolwiek przedmiot znajdujący się w otaczającej nas rzeczywistości. Poważniejszym problemem okazuje się natomiast próba ustalenia tego, czym różni się „*moje* ludzkie ciało” od jakiegokolwiek „innego ludzkiego ciała”, które mogę postrzegać bądź którego doświadczam poza sobą. James Giles w nieskomplikowany sposób przedstawia ten odmienny charakter ludzkiego ciała od charakteru innych przedmiotów znajdujących się w ludzkiej przestrzeni, przywołując jako przykład do porównania dzieła sztuki malarskiej: „choć nie istnieje żaden konkretny obraz, którego doświadczam jako zasadniczo odmiennego od pozostałych obrazów, to jednak istnieje jedno ciało, którego doświadczam zupełnie inaczej, niż [doświadczam] innych ciał; jest to

owo ciało, które nazywam swoim” [Giles 1991, 339]¹. W niniejszej części zostanie w skrócie przedstawiony pogląd fenomenologów na tę właśnie dychotomię pomiędzy ciałem „postrzegającym” a „doświadczającym”.

Według Edmunda Husserla, ciało może być rozpatrywane na dwa sposoby: (1) jako część tego, co nazywa przyrodą materialną, oraz (2) tego, co składa się na przyrodę istot żywych. Z pierwszego punktu widzenia ciało rozumiane jest jako fizyczna bryła, *materialny obiekt* (*Körper*), postrzegany zmysłami, charakteryzowany przez kształt, rozmiar, kolor i teksturę. Z drugiej perspektywy natomiast ciało może być — choć nie musi — *odczuwane* poprzez zlokalizowany we własnym (skądinąd również widzialnym) ciele człowieka zmysł dotyku — w tym znaczeniu Husserl nazywa je *żywym ciałem* (*Leib*)². Jak stwierdza dalej niemiecki filozof, z tego podziału można wyciągnąć wniosek, że ciało jako obiekt materialny staje się żywym ciałem „tylko przez to, że jakby włożone są w nie wrażenia [powstające] przy dotykaniu, włożone są w nie wrażenia bólu itd., krótko mówiąc, przez zlokalizowanie [w nim] wrażeń jako wrażeń” [Husserl 1974, 214]. *Leib* to zatem owo ciało, w którym zlokalizowane są wrażenia związane przede wszystkim z dotykiem.

1.1. Ciało jako bryła (*Körper*)

Żywe ludzkie ciało, będąc podmiotem zmysłowym (tj. odbierającym i odczuwającym pewne wrażenia), jest jednocześnie materialnym obiektem³ — odczuwaną całością, daną każdemu człowiekowi przy urodzeniu (choć rozwijaną już od poczęcia), całością, która posiada pewne właściwości fizyczne, pociągające za sobą określone cielesne zdolności. Jako obiekt może ono na przykład od początku swego istnienia być w jakimś stopniu ułomne bądź też wyjątkowo sprawne — w sensie znaczącego odstawania od normy —

¹ Jeśli w bibliografii nie podano inaczej, przekładu tekstów obcojęzycznych na język polski dokonuje autor.

² Można byłoby alternatywnie nazwać funkcjonujące w ten sposób ciało podmiotem zmysłowym, ponieważ doświadczane przez nie odczuwanie związane jest nierozzerwalnie z funkcjonowaniem zmysłów.

³ Innymi słowy, każde *Leib* jest jednocześnie *Körper*, choć nie każde *Körper* to *Leib*.

może także nabyć nową sprawność bądź zostać okaleczone i stracić przez to część swych zdolności.

Ciało ludzkie jest również przedmiotem, a także podmiotem, nieustannej *zmiany*. Właściwości fizyczne ciała można rozwijać i zmieniać — poprawiać albo pogarszać. Ciało materialne zmienia się ponadto samo wraz ze zmianą rzeczywistości, a także wpływa na rzeczywistość, może ją kształtować, potrafi również — jako aktywny podmiot — w aktach kreacji tworzyć nową rzeczywistość, a pewna część ludzkich ciał może nawet zostać zapłodniona i wydać nowe ciała.

Ta widoczna na różnych płaszczyznach zmienność nie powoduje jednak myślenia o stanowiącym całość ciele w różnych stadiach jego ewolucji jako o ciele kilku różnych osób. Jak pisze Giles, zgodnie z teorią cielesności (*bodily theory*), tożsamość ludzka nie różni się w tym względzie zasadniczo od tożsamości przedmiotów fizycznych. Dlatego też pytanie, czy dana osoba postrzegana teraz jest tą samą osobą, którą postrzegaliśmy w niej wczoraj czy kilkanaście lat temu, nie różni się w zasadzie od podobnego pytania np. o to, czy wyglądające tak samo dzieło sztuki jest istotnie tym samym dziełem, które widzieliśmy wiele lat temu: „Kwestia tego, czy dwa obrazy są tym samym”, pisze Giles, „determinowana jest obecnością ciągłej ścieżki przestrzenno-czasowej, która łączy wcześniejszy obraz z późniejszym. Podobnie kwestia tego, czy dwie osoby są tym samym, jest determinowana obecnością ścieżki przestrzenno-czasowej, która łączy ciało wcześniejszej osoby z ciałem osoby późniejszej” [Giles 1991, 339]. *Ciągłość* zatem sprawia, że dany obiekt (w tym wypadku ciało jakiegoś człowieka albo obrazu) jest postrzegany jako ten sam mimo upływu czasu bądź zmiany usytuowania przestrzennego. Owa ścieżka przestrzenno-czasowa związana jest nie tylko z wnętrzem człowieka (jakkolwiek mielibyśmy je rozumieć), lecz także z jego powłoką cielesną: ciało danego człowieka, jako jedyne w swoim rodzaju, pozwala rozróżnić go w tłumie ludzi⁴.

⁴ Warto zauważyć, że wraz z postępem technologicznym stało się jasne, że to rozróżnienie może zostać dokonane nawet w ciele bardzo zmienionym czy poważnie zniszczonym — do jednoznacznej identyfikacji wystarczy bowiem dzisiaj fragment linii papilarnych, zęb, a nawet cebulka włosa, która — jak niemal każda część ludzkiego ciała — zawiera unikalny kod genetyczny.

1.2. Żywe ciało (*Leib*)

Skoro *Leib*, żywe ciało, związane jest przede wszystkim z wrażeniami, to uzasadnione wydaje się rozważanie go jako związanego z szerzej pojętą fenomenologiczną kwestią *doświadczenia*, i na tym pojęciu oparta będzie (przy odniesieniach do *Leib*) dalsza część artykułu. Takie ujęcie bierze pod uwagę całość modelu świata podmiotu postrzegającego, ponieważ, jak wskazuje jeden z polskich fenomenologów, „[s]ens doświadczenia odwołuje się do szerokiego tła złożonego z innych doświadczeń i pojęć. Odwołanie się danego doświadczenia do tego tła wymaga uzgodnienia tak wielu parametrów związanych z czasem, przestrzenią, stałością przedmiotów, ciągłością związków przyczynowo-skutkowych, że śmiało powiedzieć można, iż odwołuje się do całościowego modelu świata danego podmiotu” [Piłat 2006, 8]. Zasadne wydaje się w związku z tym stwierdzenie, że również głębokie i „pełne” doświadczenie literatury (jeśli nie mamy na myśli jedynie zmysłowego jej odczuwania) oparte jest na istnieniu pewnego „tła”, którym jest właśnie model świata czytelnika jako osoby doświadczającej.

W kwestii samego doświadczenia cielesności natomiast Marek Pokropski w następujący sposób podsumowuje myśl Husserla: „Ciało jest [...] *moim ciałem* dzięki lokalizacji »w nim« wrażeń (*Empfindungen*) dotykowych i czuć (*Empfindnisse*) (np. ból, ciepło itp.). Cielesność rozumiana jest więc jako pole wrażeń (*Empfindungsfeld*) i zostaje przez Husserla nazwana żywym ciałem (*Leib*). Ciało żywe różne jest od każdego innego ciała obecnego w doświadczeniu, gdyż to ono jest nosicielem wrażeń, które zlokalizowane są »w« ciele” [Pokropski 2011, 121]. Żywe ciało — powtórzmy — jest „żywe” dlatego, że jest w stanie doświadczać pewnych (zmysłowych) wrażeń. Wrażenia te, choć stanowią cechę charakterystyczną wszystkich żywych ciał, jednocześnie wobec każdego osobnego ciała są cechą idiosynkratyczną, dzielącą takie właśnie jednostkowe ciało żywe od wszystkich innych ciał. Z kolei — jak twierdzi Pokropski za Husserlem — od ciała będącego obiektem spojrzenia (*Körper*) żywe ciało różni się tym, że nie stanowi statycznego obiektu, który może być oglądany, lecz dynamiczny proces samo-przejawiania się ciała, czyli specyficznego przejawiania się, „w którym mogę odkryć [...] czasową i przestrzenną jedność mojego ciała. Jedność, której zawsze doświadczam czy to w ruchu, w percepcji, czy w

działaniu” [Pokropski 2011, 121]. Cieleśność jest nieustannie dana jednostce ludzkiej, zarówno jako narzędzie kontaktu ze światem, pozwalające na (ograniczoną) wolność przestrzenną, jak i swoiste więzienie, z którego niezwykle trudno jest się wyswobodzić. Dostrzegamy ponadto także w zacytowanym fragmencie implikację, że istnienie owego „żywego ciała” jest nierozzerwalnie związane z doświadczeniem.

Merleau-Ponty kontynuuje tę myśl Husserla, twierdząc — jak syntetyzują jego myśl Varela, Thompson i Rosch — że „zachodnia kultura naukowa wymaga od nas postrzegania naszych ciał jako struktur fizycznych i jako przeżywanych struktur doświadczeniowych — krótko mówiąc, jako [struktur] zarówno »zewnętrznych« i »wewnętrznych«, biologicznych i fenomenologicznych. Obie te strony ucieleśnienia nie są, rzecz jasna, przeciwstawne, lecz ludzie nieustannie krążą od jednej do drugiej. [...] [N]ie możemy zrozumieć tej cyrkulacji bez szczegółowego zbadania jej podstawowej osi — tj. ucieleśnienia wiedzy, poznania i doświadczenia” [Varela et al. 1993, XV–XVI]. Można tę kwestię ująć nieco prościej: z jednej strony ciało pozwala jego właścicielowi przeżywać rozmaite doświadczenia, z drugiej natomiast — stanowi narzędzie umożliwiające, zapośredniczone przez zmysły, poznanie świata. Dla francuskiego fenomenologa „ucieleśnienie” odnosi się zatem do ciała jako struktury doświadczeniowej, tj. umożliwiającej przeżywanie, oraz jako struktury stanowiącej otoczenie procesów poznawczych. Innymi słowy, proces owego ucieleśnienia dotyczy wyłącznie żywych ciał (*Leiber*), które dzięki temu jeszcze bardziej odróżniają się od przedmiotów, takich jak np. wspomniane obrazy. To podejście zostało podsumowane przez samego Merleau-Ponty’ego w słynnym stwierdzeniu „[k]ontur mojego ciała wyznacza granicę, której nie przekraczają zwięzłe [bądź zwykłe] relacje przestrzenne, albowiem jego części odnoszą się do siebie w oryginalny sposób: nie leżą one obok drugich, ale zawierają się w sobie. [...] [C]ałe moje ciało nie jest dla mnie zbiorem organów umieszczonych obok siebie w przestrzeni” [Merleau-Ponty 2001, 117].

Podsumowując te krótkie rozważania dotyczące cieleśności w ujęciu fenomenologicznym, możemy stwierdzić, że ludzkie ciało stanowi pewną nierozdzieloną *całość*, swoisty mikrokosmos, który może

być na różne sposoby postrzegany (jest wtedy dla postrzegającego *materialnym obiektem*), a także — z drugiej strony — może być odczuwany (jako *żywe ciało*). Ponadto ciało może się nie tylko samo zmieniać, lecz także wpływać poprzez swoje działania na otaczającą je rzeczywistość. Mimo swojej zmienności ciało jednak jest postrzegane jako nieustannie należące do jednej osoby, co zapewnia jego przestrzenno-czasową *ciągłość*, zarówno na poziomie fizycznego (materialnego) *Körper*, jak i doświadcza(l)nego *Leib*.

2. Czym jest liberatura i w jakim sensie jest cielesna?

Od kilkunastu lat w kręgach badaczy współczesnej literatury i sztuki dostrzegany jest twór artystyczny, w którym walor cielesny stanowi element konstytutywny, sytuujący się obok takich elementów i cech dzieła, jak czas, przestrzeń, materialność i wizualność, z których każdy ma również z cielesnością sporo wspólnego. Tworem tym jest liberatura, w której dzieło — jak postaram się pokazać — funkcjonuje jako literackie ciało swego autora, samego tekstu, a nawet czytelnika. Zjawisko liberatury zasadza się również na specyficznym, niejako fenomenologicznym, nastawieniu do książki, pozbawionym tradycyjnych założeń, przede wszystkim ujednolicających założeń edytorskich. W niniejszej części pokrótce przedstawione zostaną, najistotniejsze w kontekście dyskusji o cielesności, idee dotyczące tego, czym owo zjawisko artystyczne się charakteryzuje.

Zenon Fajfer, pisarz, poeta i twórca pojęcia „liberatura”⁵, na początku swego manifestacyjnego artykułu *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* z 1999 r. wyraża młodzieńczą nadzieję, że „cały świat można pomieścić w jednej Księdze, w jednym matematycznym Równaniu, w jednej wyczerpującej wszystko Formule” [Fajfer 2010a, 22]. Moment wydania drukiem artykułu, w którym zawarte zostało to stwierdzenie, a także rok wydania pierwszego w całości liberackiego dzieła (*Oka-leczenie*, 2010), stanowią chwile przełomowe, w których Miłoszowskie próby stworzenia poetyckiej „formy bardziej pojemnej” zostały przekroczone, ponieważ próby Fajfera i jego zwolenników wyszły poza czystą tekstowość. Dla

⁵ Hiszpański pisarz Julián Ríos używał tego terminu przed Fajferem, lecz w innym znaczeniu; zob. [Bazarnik 2007, 192].

autokratycznej pozycji tekstowości nie ma już bowiem miejsca w przestrzeni cielesnej liberatury oraz o wiele pełniejszego rodzaju liberackiego tekstu, który możemy — z racji jego niezwykłości i ścisłego powiązania z liberaturą — nazwać *libertekstem*. Istniejąca jedynie potencjalnie Fajferowska Księga, księga totalna, a zatem matematycznie idealna i (nie)możliwie *najbardziej* pojemna, dąży do zawarcia w sobie, i wyrażenia sobą, całego świata.

Liberatura, ujmując rzecz skrótowo, jest więc nowym gatunkiem literackim (czy też literacko-artystycznym), a dzieło liberackie jest takim utworem, którego autor nie pozostawia decyzji o fizycznym aspekcie książki (nie)woli edytorów, lecz sam od początku do końca planuje jego strukturę, w tym także strukturę przestrzenną, a edytorom często dostarcza prototypową wersję swego dzieła. Pisarz stawia się zatem w boskiej roli twórcy nie tylko warstwy ideowej dzieła, lecz jego cielesno-ideowej pełni. Fajfer pisze, że tak skomplikowana struktura dzieła liberackiego okazuje się szczególnie kłopotliwa dla teoretyków, bowiem każe zrewidować istniejące od lat w dyskursie teoretycznoliterackim, i charakterystycznie rozumiane, pojęcia, takie jak:

tworzywo (to już nie jest tylko język, ale również kartka papieru czy blok marmuru)

forma (nie może odnosić się tylko do tekstu, ale także do powierzchni, na której tekst się znajduje, obejmując zagadnienia typografii i edytorstwa)

dzieło literackie (musi zawierać ignorowane dotąd pojęcie książki)

książka (to nie musi być zszyty w kartki wolumen) [Fajfer 2010b, 44. Zapis jak w oryginale].

Powtórzmy dla jasności wywodu, że Fajferowi nie chodzi w tym miejscu wyłącznie o przemyślenie i staranne zaprojektowanie przez autora wszystkich elementów dzieła liberackiego, lecz także o połączenie ich w jeden utwór, którego wszystkie części współgrałyby ze sobą i z całością dzieła, a takie elementy, jak ilustracje, nie stanowiłyby wyłącznie zobrazowania treści tekstowej, lecz same niosłyby pewną treść: np. uzupełniającą, lub współbieżną.

Dzieło liberackie, podobnie jak ludzkie ciało, miałoby więc stanowić swego rodzaju mikrokosmos, niepodzielną całość, która jest czymś więcej niż tylko sumą poszczególnych elementów (por.

przywołany cytat [Merleau-Ponty 2001, 117]). Tak rozumiany utwór stanowi całość złożoną z pomniejszych mikrokosmosów, które mogłyby funkcjonować oddzielnie, ale funkcjonują razem jako nieodłączne części cielesnego utworu liberackiego. Jak można się domyślić, „ciało” nie występuje w takim utworze w sposób jedynie metaforyczny, jako tekstualne, lecz dosłownie: elementem cielesnym jest fizyczna warstwa książki, a zatem książka jako *Körper*. Wojciech Kalaga zauważa w związku z tym, że w wypadku dzieła liberackiego „to, co widzimy, lub czego dotykamy, nie jest już ozdobnym dodatkiem, bo inherentnie należy do dzieła. Książka nie zawiera utworu, nie przechowuje go ani nie nakrywa swym odzieniem — książka [...] jest utworem” [Kalaga 2010, 75]. Książka nie jest tu jednak rozumiana wyłącznie jako wolumin, lecz jako taki element rzeczywistości, który łączy się inherentnie z tekstem i dzięki temu umożliwia czytelnikowi pełne odczytanie owego tekstu, a właściwie pełny odbiór liberackiego dzieła (termin „odczytanie” za bardzo podkreślałby tekstualność poszczególnych elementów). Poprzez poszerzenie znaczenia pojęcia książki oraz jej ucieleśnienie, rozszerzony zostaje również zakres literatury, a zakres znaczeniowy pojęcia „tekst” (tutaj w formie „tekstobraz” albo wspomniany „libertekst”) poszerza się o właściwości przestrzenne i obrazowe, a także — jak zobaczymy w dalszej części — może występować zarówno jako dość oczywiste tekstowe *Körper*, jak i nieoczywiste oraz nieobecne w typowej literaturze *Leib*.

Słynny rosyjski teoretyk sztuki i malarz Wassily Kandinsky pisze o doświadczeniu w aspekcie zewnętrznym i wewnętrznym. Stwierdza mianowicie, że świat można oglądać przez okno, stanowiące przegrodę, za którą wszystko jest odizolowane i odrealnione, ale można też wyjść na świat, zagłębić się w nim i doświadczać go indywidualnie [Kandinsky 1986, 12]. Punkt widzenia rosyjskiego abstrakcjonisty wydaje się korespondować z przedstawionymi wcześniej obserwacjami Gilesa, gdy twierdzi, że odbiór dzieła sztuki dokonuje się wyłącznie poprzez doświadczenie:

Dzieło sztuki odzwierciedla się na powierzchni świadomości. Sytuuje się na zewnątrz nas, a jego obraz ulatnia się bez śladu, wraz z ustaniem działania. Także i tu zjawia się przejrzysta, lecz twarda i nieprzenikniona niby-szyba uniemożliwiająca nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu. Jednakże istnieje również możliwość penetracji w głąb dzieła sztuki,

przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie i wszystkimi zmysłami [Kandinsky 1986, 12–13].

Na podobnej zasadzie odbywa się obcowanie z liberaturą, która jednak od swego odbiorcy niejako „wymaga” zanurzenia, dostrzeżenia wszystkich elementów i zależności między nimi. Prześledzimy tę kwestię na dwóch przykładach utworów liberackich.

Cielesność i związana z nią pełnia utworu liberackiego jest szczególnie wyraźnie widoczna w stworzonym i opublikowanym przez Fajferę w 2004 r. utworze w formie butelki (mającym własny numer ISBN!) *Spoglądając przez ozonową dziurę* [Fajfer 2004]. Dzieło posiada cielesną formę butelki, która nie jest jednak pustym semantycznie pojemnikiem na tekst, lecz kluczowym elementem, który należy interpretować w ścisłym związku z pozostałymi częściami utworu (w tym także z zawartym wewnątrz wierszem, który również charakteryzuje się specyficznym ułożeniem architektonicznym).



Ilustracja 1. Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004)

Gdy oglądamy i czytamy dzieło tego rodzaju, może nasunąć się wniosek, że w odniesieniu do liberatury niezbędne jest odmienne od zwykłego spojrzenie na tekst i wszystkie elementy, które go w dziele otaczają. Tekst nie jest już mianowicie idealnym przekąźnikiem niepojętych treści, który można byłoby kopiować nieskończenie wielką

liczbę razy (jak w typowej literaturze), lecz ustępuje miejsca kolorom, kształtom i innym elementom wizualnym, aby także wzrok i dotyk mogły wziąć udział w tym wielopoziomowym procesie lektury. Owo działanie wzroku i dotyku szczególnie wymagane jest w odniesieniu do takich utworów, jak właśnie *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Fajfer zaznacza, że „[w] dziełach tego rodzaju [...] słowo nadal jest najważniejsze, podobnie jak muzyka jest najważniejsza w utworze operowym,” dodając, że „[t]a analogia z operą wydaje się o tyle trafna, że odnosi się do gatunku muzycznego o równie synkretycznym charakterze, gatunku daleko wykraczającego poza sferę czystego dźwięku” [Fajfer 2010d, 93–94]. Poza zapisanymi słowami, liberatura potrzebuje dodatkowych sposobów wyrażania najróżniejszych znaczeń, ponieważ, jak twierdzi Łukasz Jeżyk, owa forma, jako „pisarstwo zainteresowane wizualnością słowa, problemem medium, zdaje się odpowiadać na ironiczną niewspółmierność retorycznych aspektów języka względem innych aparatów reprezentacji. Jest zatem taką postacią literatury, która migotliwą jakością pisania przekłada na poetykę i estetykę interfejsu książki, osiągając wrażenie wizualnej reprezentacji językowej reprezentacji” [Jeżyk 2010, 174].

Jednocześnie liberatura charakteryzuje się tym, że w żadnym wypadku nie odżegnuje się od swojego ściśle literackiego pochodzenia, co zresztą widoczne jest już w samej nazwie gatunku. Jeśli więc dzieło literackie stanowi po części np. dzieło malarskie czy rzeźbiarskie, to owo dzieło jest utekstowione, a wszelkie elementy nie-tekstowe należy interpretować w ścisłym związku z tekstem (takie przynajmniej jest ogólne założenie, choć kwestie interpretacji zależą w zasadzie od konkretnego utworu). Tekst stanowi literacki „umysł” — a zatem część tego, co moglibyśmy nazwać literackim *Leib* — bez niego natomiast ciało liberatury jest niemal nieżywe, pozbawione części swej „duszy”. Nie jest jednak nieżywe *zupełnie*, ponieważ samo w sobie okazuje się wypełnione tekstualnością (podobnie jak wewnątrz butelkowanego dzieła Fajfera znajduje się wydrukowany na folii wiersz). Innymi słowy, ciało liberatury jako *Körper* „dotleniane” jest i utrzymywane przy życiu przez tekst.

3. (Tekstualne) ciało dzieła liberackiego: *Körper* liberatury i *Leib* czytelnika

W tej sekcji przedstawione zostanie ciało dzieła liberackiego rozumianego jako *Körper*, odnoszące się przede wszystkim do warstwy tekstowej. Zakres i najistotniejsze, z punktu widzenia cielesności, cechy charakterystyczne liberackiego gatunku prezentuje w swym szkicu Katarzyna Bazarnik; według niej, literatura totalna to dziedzina obejmująca dzieła, które:

świadomie wykorzystują materialne własności tekstu i książki do współtworzenia artystycznego przekazu. Ich gatunkowa odrębność byłaby związana nie z typem narratora czy podmiotu lirycznego, ale ze sposobem budowania świata przedstawionego oraz z językowo-stylistyczną warstwą utworu, w której wykorzystano by również wizualne cechy pisma i podłoża, na którym zostało ono utrwalone. Zatem krój i rozmiar czcionki, typografia i format, obecność wszelkich elementów graficznych (zdjęć, rysunków, diagramów, map, itp.), rodzaj papieru, czy sam kształt książki nie byłyby sprawą przygodną i neutralną, lecz pełnoprawnymi i świadomie użytymi przez autora środkami ekspresji [Bazarnik 2014, 1].

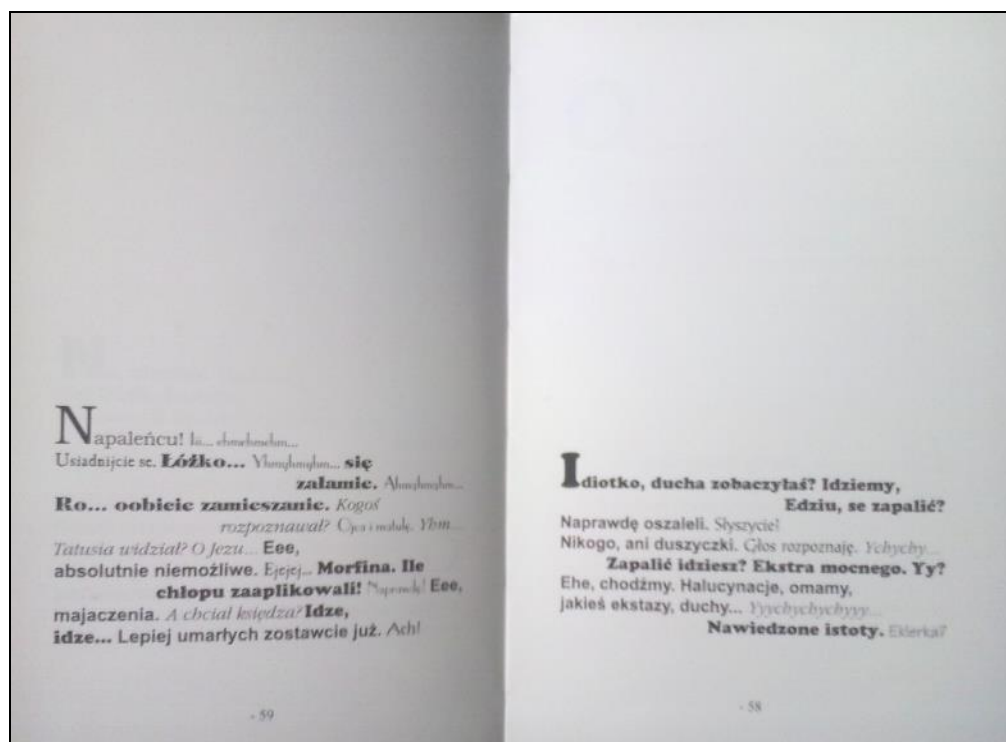
Wyróżnione przez autorkę elementy dzieła liberackiego można uznać za cielesne⁶. W procesie lektury utworu liberackiego doświadczenie czytelnicze okazuje się nie tyle obcowaniem z tekstem i możliwościami jego interpretacji, ile raczej *doświadczeniem książki przez jej odbiorcę*. To doświadczenie wskazuje na czytelnicze *Leib*, które w swojej fizyczności doświadcza cielesności książki (cielesności rozumianej tutaj jako *Körper*). Sama książka (w jakimkolwiek kształcie), poprzez swoją warstwę cielesną, przedstawia swe doświadczenie, które wrażliwy czytelnik odczuje różnymi zmysłami.

Rodzaj papieru (czy bardziej ogólnie: rodzaj materiału) to w dziele liberackim skóra albo kość, czyli ta część książkowego ciała, która nawet bez udziału tekstu *pokaże* patrzącej czytelniczce wiek utworu, jego wytrzymałość, okaleczenia i złamania oraz — jeśli czytelniczka również dotykem zbada strukturę użytego materiału —

⁶ Część spośród przywoływanych dalej idei została już, w innym kontekście i o wiele bardziej gruntownie, zaprezentowana przeze mnie w innej pracy; zob. [Matuszyk 2016].

jego fizyczną jakość. Do interesujących przykładów dzieł, w których wykorzystano niecodzienny rodzaj materiału, zaliczają się proto-liberacki tom wierszy *Jesienny poemat* (1995) Zbigniewa Sałaja, który składa się z utworów zapisanych białymi literami na drewnianych kartach, *Świątynia kamienia* (1995) Andrzeja Bednarczyka, wyróżniająca się betonową okładką i umieszczoną w centrum okładki miniaturową studnią z kamieniem w środku, a także książka-instalacja Marka Gajewskiego *Do końca* (1997), będąca niewielkich rozmiarów czerwoną skrzynią podobną do sarkofagu, z dołączonym do niej drukowanym tomikiem. Dodajmy, że tego rodzaju niezwykle materiał może czasem, poza pewnym doświadczeniem dotykowym, powodować również przyjemne albo przykre doświadczenia zapachowe.

Kształt i format książki to postura, wymuszająca pewien sposób lektury i ukazująca ciężar książki. Kształt może także kryć lub uwydatniać defekty. Jeśli natomiast chodzi o sprawy *stricte* tekstowe, można stwierdzić, że liberacka czcionka to głos, a jej różne kroje będą się odnosić do różnych głosów, często wypowiadających się symultanicznie. Wielkość czcionki może określać natężenie dźwięku lub istotność jakiejś wypowiedzi. Dobrze widoczne są takie role poszczególnych elementów utworu liberackiego w dziele Fajfera i Bazarnik *Oka-leczenie* (2010), które przez samych autorów uznawane jest za pierwsze w historii dzieło (niemal) w całości liberackie.



Ilustracja 2. Z. Fajfer i K. Bazarnik, *Oka-leczenie* (2010): synestezyjna „polifoniczność” czcionek

Podłoże, na którym utrwalono pismo, może oznaczać pochodzenie etniczne, a pismo i typografia — podłoże językowe. Elementy graficzne natomiast to odzienie utworu, bez którego liberatura byłaby literaturą tekstowo nagą, podobnie jak wiele innych, „rajskich” dzieł literatury, których autorzy — chyba wierząc ciągle w „boskość” tekstu — nie zdążyli jeszcze zauważyć ich tekstowej nagości. Tekst w liberaturze jest ozdobnie przystrojony, samo dzieło liberackie natomiast jest nagie; jak zauważa Kalaga, teksty liberackie (rozumiane tu jako całość dzieła poza jego warstwą zewnętrzną) „odmawiają nałożenia swej »szaty«, bowiem stała się ona ich integralną cielesnością i w ten sposób przestała być szatą — jej zewnętrzność została unieważniona [...]” [Kalaga 2010, 75]. Książka sama jest zatem nagim ciałem, nieokrytym już przez żaden zewnętrzny wobec niej element edytorski. Co natomiast jest warstwą zewnętrzną utworu liberackiego, stanowiąc jego nakrycie? Jeśli już mielibyśmy mówić o jakimś „nakryciu” dla książki w dyskursie liberackim, to będzie nim właśnie tekst, jedyny przystrojony element dzieła liberackiego, który stanowi

zatem komponent *zewnętrzny*, zupełnie inaczej niż w typowej literaturze.

W przedostatnim zdaniu tej sekcji powróciliśmy zatem do kwestii, od której wyszliśmy: cielesności tekstu w znaczeniu *Körper*; przejdźmy z kolei do liberackiego *Leib*.

4. Dzieło liberackie a doświadczenie — *Leib* liberatury

Wymienione przez Bazarnik i omówione wcześniej elementy dzieła liberackiego niewątpliwie świadczą o jego fizycznej „cielesności”, tzn. o jej ciele ujętym jako *Körper*. Cielesność rozumianą jako *Leib* można natomiast odnaleźć wszędzie tam, gdzie dzieło liberackie funkcjonuje jako całość przywłaszczana przez — wspomniany wcześniej — tekstowy „umysł” utworu. Podkreślając wagę tekstu, Fajfer przyrównuje utwór liberacki do kunsztownie wykonanej książki artystycznej, twierdząc, że te dwa gatunki — liberatura i książka artystyczna — różnią się przede wszystkim stosunkiem do tekstu: „W książce artystycznej tekst podporządkowany jest książce, w literaturze książka podporządkowana jest tekstowi. W obu sytuacjach dziełem jest książka, lecz stosunek do tekstu sprawia, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia z rodzajem bliższym rzeźbie (książka-obiekt), w którym słowo jest tylko jednym z wielu równoważnych elementów dzieła, w drugim natomiast z literaturą anektującą do swojego terytorium fizyczny obszar książki” [Fajfer 2010c, 61].

Interesujące wydaje się to, że Fajfer pisze o „anektowaniu” fizycznego obszaru książki przez literaturę. To, co autor określa jako literaturę, możemy uznać za tekst i towarzyszące mu elementy, przede wszystkim wizualne, a zatem można ponownie stwierdzić, że istotnie tekst jest w utworze liberackim elementem zewnętrznym, stanowiącym swego rodzaju ramę dla całości utworu, dla jego kształtu, który owemu tekstowi się podporządkowuje. Co więcej, dla Fajfera dziełem pojmowanym w swej cielesności jako *Körper* jest książka artystyczna, która jednak z zasady funkcjonuje wyłącznie w tej roli, nie stając się nigdy odczuwającym *Leib*. Inaczej, rzecz jasna, ma się rzecz z dziełem liberackim.

Dzieło liberackie w swojej cielesności wyraża pewne doświadczenie, niewyrażalne za pomocą słów, a zatem *Körper* współgra w niej z *Leib*. Już geneza gatunku liberackiego odnosi się do konkretnego doświadczenia granicznego z życia Fajfera; w jego

„manifestacyjnym” artykule czytamy: „Na pomysł literatury niewidzialnej wpadłem w 1993 r. w nie-zwyczajnych okolicznościach: będąc świadkiem śmierci swego ojca i w niedługim czasie narodzin syna. Wtedy uświadomiłem sobie z całą oczywistością, że takich wydarzeń jak śmierć czy narodziny nie sposób tak naprawdę opisać, że same słowa ani w części nie oddadzą ich istoty, i że być może tylko formą da się to jakoś wyrazić [...]” [Fajfer 2010a, 37–38]. Forma zatem w istocie niesie w dziele liberackim istotną treść, często niewyraźną za pomocą środków tekstowych, a czasem treść współgrającą z tekstem albo z nim w pewnym stopniu niekompatybilną.

Fajfer chciał więc za pomocą *Oka-leczenia* wyrazić swe doświadczenie, tekstowo niewyraźne. Jednocześnie sama książka, w swej trzypięciowej formie *dos-á-dos*, wyraża sobą trzy momenty ludzkiego doświadczenia: moment między życiem a śmiercią (tj. granicę między czymś dotykającym a czymś niewyobrażalnym), moment narodzin (gdy dziecka jeszcze nie widać, ale już wydostaje się z łona matki) i moment poczęcia (kiedy nagle, wychodząc z przestrzeni abstrakcji, pojawia się nowe ludzkie życie). Wydaje się, że takie działanie jest próbą stworzenia książki jako podmiotu pozwalającego wyrazić doświadczenie, który dzięki swej formie — za pomocą której można w niemal nieograniczonym stopniu wyrażać różne treści — umożliwia (potencjalnie) dotarcie do konkretnego doświadczenia.

Stwierdziłem wcześniej, że nieistniejące, abstrakcyjne, idealne dzieło liberackie ma na celu zawarcie w sobie i wyrażenie sobą całego świata. Takie dzieło liberackie stanowi jedynie coś w rodzaju Platońskiego ideału, natomiast istniejący fizycznie utwór taki jak *Oka-leczenie*, choć nie wyraża sobą całego świata, to jednak próbuje wyrazić pełnię doświadczenia ludzkiego w ogóle, tj. ludzkiej egzystencji w czasie i przestrzeni, a także — na poziomie bardziej jednostkowym — wyraża osobiste doświadczenie Fajfera i Bazarnik, autorów *Oka-leczenia*. W tym sensie liberatura jest *Leib*, ponieważ wyraża sobą to, czego doświadczyła ona sama oraz, czy może przede wszystkim, to, czego doświadczył jej autor.

Liberatura jest więc literaturą czującą, „*Leiberaturą*”, i literaturą pokazującą to, co odczuwa jej twórca, a w konsekwencji powodującą pewne indywidualne wrażenia (doświadczenia) także u konkretnego odbiorcy.

5. Zakończenie

Podsumowując, możemy stwierdzić, że dzieło liberackie da się w tradycyjny sposób przeczytać, tzn. dokonać interpretacji zaprezentowanego (np. wydrukowanego) w nim tekstu, ale można też „przeczytać” ciało owego utworu, odnaleźć znamiona na tym ciecie, zobaczyć je i dotknąć ich, a także — zinterpretować je lub uteoretyzować. Podobnie rzecz się ma z ludzkim ciałem, którego strukturę można „odczytywać”, a przez to interpretować je i badać jego historię, a nawet — jak pokazuje ostatnio spora grupa badaczy — podjąć próbę teoretyzacji owego ciała.

Można ogólnie stwierdzić, że doświadczenie tekstowe jest niemal tożsame z doświadczeniem cielesnym. Tekst również jest „moim tekstem”, tj. tekstem autora, jeśli umieszczę w nim swe własne myśli, a jednocześnie może być postrzegany przez innych jako tekst obcy, bowiem czytelnik (w tym także tłumacz, czytelnik wyjątkowo pokorny i bardzo „dokładny”) zwykle jest ściśle odróżniony od twórcy i nie może zostać uznany za autora⁷. Tekst umieszczony w konkretnej książce także jest całością, którą można trwale zniszczyć, rozerwać, okaleczyć. Ponadto sama nomenklatura dotycząca tekstu metaforycznie odzwierciedla budowę ludzkiego ciała: istotne części stanowią nagłówek (który identyfikuje autora bądź przedstawia tytuł), stopka (którą zwykle, podobnie jak ludzką stopę, klasyfikuje się za pomocą numeru), a najistotniejszą jest ta, którą po angielsku nazywa się „the body of text”. Tekst stanowi wreszcie, podobnie jak ciało, narzędzie poznania świata, choć ograniczone przede wszystkim niedoskonałością języka. Tekst pozwala nam odkodować zapośredniczony przez konwencje język, ciało natomiast umożliwia dostrzeżenie zapośredniczonego przez wzrok obrazu; ani czysty obraz, ani czysty język nie są dostępne ludzkiemu postrzeganiu.

O ile jednak doświadczenie tekstualności okazuje się w pewnym sensie cielesne, o tyle odkrywanie dzieła liberackiego zwykle wykracza

⁷ Z drugiej strony Wimsatt i Beardsley (w 1946 i 1954) identyfikują „błąd intencyjności” (*the intentional fallacy*), który polega na uznaniu sprawczej obecności autora w utworze, gdy tymczasem, jak twierdzą badacze, „[w]iersz nie jest własnością krytyka ani też nie należy do autora (przy swoim powstaniu wiersz oddziela się od autora i wyrusza w świat, który jest poza zasięgiem intencji i kontroli autora)” [Wimsatt, Beardsley 1954, 5].

daleko poza granice *stricte* czytelniczego doświadczenia lektury. Obejmuje ono bowiem także „odczytywanie” — czy też odkodowywanie — elementów wizualnych, które swego właściwego („zwizualizowanego” przez liberackiego autora) znaczenia nabierają dopiero wówczas, gdy ich interpretacja następuje w ścisłym związku z odczytaniem warstwy tekstowej oraz, stanowiącej część dzieła liberackiego, warstwy fizycznej. Liberaturę można zatem określić jako literaturę cielesną, która stanowi zarówno materialny obiekt, jak również przedmiot „żyjący” i rozwijający się przed oczami liberackiego czytelnika-widza. Sam widz natomiast jest cielesny nie tylko jako bryła (*Körper*) obcuja z inną, książkową bryłą, lecz także jako interpretator, który polega na własnym doświadczeniu (oraz na własnych zmysłach) przy badaniu doświadczenia autora, który z kolei swoje doświadczenie przedstawia w formie liberackiego dzieła.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

Fajfer, Zenon, 2004, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Kraków: Ha!art.

Literatura przedmiotu:

Bazarnik, Katarzyna, 2014, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, <http://www.liberatura.pl/teksty-dostepne-na-stronie.html> (dostęp: 7.04.2015).

Bazarnik, Katarzyna, 2007, *Liberature: A New Literary Genre?*, [w:] Christina Ljungberg, Olga Fischer, Elżbieta Tabakowska (red.), *Insistent Images*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins B.V.

Fajfer, Zenon, 2010a, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] Katarzyna Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków: Ha!art.

Fajfer, Zenon, 2010b, ~~liryka, epika, dramat~~, *liberatura*, [w:] Katarzyna Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków: Ha!art.

Fajfer, Zenon, 2010c, *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] Katarzyna Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków: Ha!art.

Fajfer, Zenon, 2010d, *W stronę liberatury*, [w:] Katarzyna Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków: Ha!art.

Giles, James, 1991, *Bodily Theory and Theory of the Body*, [w:] *Philosophy*, tom 66, nr 257.

Husserl, Edmund, 1974, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. II, przeł. Danuta Gierulanka, Warszawa: PWN.

Jeżyk, Łukasz, 2010, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera*. W: Katarzyna Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków: Ha!art.

Kalaga, Wojciech, 2010, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek (red.), *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, Warszawa: IBL PAN.

Kandinsky, Wassily, 1986, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Warszawa: PIW.

Matuszyk, Łukasz, 2016, *Liberackie ciało i jego Oka-leczenie*, ma się ukazać w „Er(r)go”.

Merleau-Ponty, Maurice, 2001, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa: PWN.

- Piłat, Robert, 2006, *Doświadczenie i pojęcie. Studia z fenomenologii i filozofii umysłu*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Pokropski, Marek, 2011, *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, [w:] „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 4 (32).
- Varela, Francisco J.; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor, 1993, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Wimsatt, William K.; Beardsley Monroe C., 1954, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press.

ABSTRACT

THE PHENOMENOLOGICAL BODY OF LIBERATURE

The paper poses the question about the corporeality of a library work. In the first part, the discussion is focused on the issue of a body, based on the phenomenological philosophy of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. The second part presents the concept of liberature or, as it is often called, total literature. The last two sections are centred on the problem of the two types of a library “body,” as well as on the similarities between the phenomenological idea of the body and the corporeality of a library text.

SŁOWA KLUCZOWE: ciało, fenomenologia, liberatura, Zenon Fajfer, książka

KEYWORDS: body, phenomenology, liberature, Zenon Fajfer, book